

ABELARDO ZALUAR

# DESENHO

Tese de concurso para  
Livre Docente de Desenho  
Artístico da Escola Naci-  
onal de Belas Artes da  
Universidade do Brasil.

13  
53  
. 2

Rio de Janeiro

1 9 5 3



742 D. Cyelia  
Edificio Andarim

Escola Nacional  
Belas Artes U. B.  
Biblioteca  
Reg. 83 ano 1964

Escola Nacional  
Belas Artes U. B.  
Biblioteca  
Reg. A

## SUMÁRIO

- I - Conceito da Tese
- II - Desenhos
- III - Desenho
- IV - Desenho a côr
- V - Conclusão

T/13  
35  
1953 2  
Z-1  
W. 2

## I CONCEITO DA TESE

Do vago sentido quanto a definição da espécie que a palavra "desenho" revela, procurarei desse termo que abrange em significação uma grande variedade de gêneros, definir o que pretendo atribuindo autonomia a essa espécie de expressão plástica tão usada pelo homem.

Por si só essa definição valerá a tese, pois que até o fim toda argumentação virá com o fim de torna-la cada vez mais nítida.

Assim como, quando nos referimos aos termos pintura, escultura, gravura etc., compreendemos um conjunto de técnicas que, atendendo as necessidades de cada uma em sua forma específica de realização as caracteriza como obra de pintura, escultura e gravura, quando me refiro ao termo "desenho" pretendo fazer sentir a mesma sensação de autonomia expressiva que possuem as demais técnicas, com todas as exigências

*Fazio*

*Fazio*

específicas que êste meio de expressão con  
diciona.

Não é, no entanto, com o intui-  
to de criar regras nem estabelecer princí-  
pios baseados em purismos exclusivistas que  
procurarei destacar do conjunto das expres-  
sões plásticas o fato "desenho puro".

Residirá antes no estudo do com  
portamento de vários militantes em arte  
quando desenham, procurando pela depuração  
em seus desenhos, do que é pertencente ao  
seu meio de expressão especializado, para  
(colher o que resta de forma independente  
de desenho.

*queria  
definir  
melhor*

Limitar com nitidez absoluta o  
que seja essencialmente pertencente ao de-  
senho como meio de expressão independente,  
desligado inteiramente do processo de rea-  
lização das demais artes plásticas, seria  
querer negar o que há de comum entre prosa  
e poesia, por exemplo, pois que usando as  
mesmas palavras, poeta e prosador produzem  
obra bem diversa em seus conceitos.

Por estar presente a todas as manifestações de artes plásticas, pelo menos na parte estrutural, o desenho perde, por vezes, suas características individuais, sendo encarado como meio a futuras realizações artísticas.

No conceito de Mario de Andrade, "desenho é uma arte especial que cria desenhistas, ilustradores, caricaturistas, comentadores e idealizadores da vida. Não é uma arte subalterna destinada a ajudar pintores e escultores".

Encara-lo pois como etapa preliminar e acessória é tirar-lhe o direito de existir e de valer por si só, negando-lhe recursos intrínsecos que possam constituir uma forma de expressão autônoma.

Possuindo requisitos especiais, o desenho se afasta dos objetivos da pintura ou escultura, não se subordinando em sua estrutura interior as contingências da cor ou volume em terceira dimensão, embora

*Na desenhos  
arte <sup>para</sup>  
por si e as  
desenhos  
meios  
na aula de  
desenhos  
artistas  
desenho sendo o  
meio para o pintor  
na arte e escultura  
constituir por si  
um desenhos de arte*



possa inclui-los em sua aparência. Não atendendo as exigências da côr que por si só determinam a organização pictória, é o traço que deve contar, no sentido em que foi lançado, na inflexão impressa ao seu termo gráfico, toda a indicação do pensamento que pretende expressar. Da propriedade do seu uso depende a clareza, o espírito e compreensão da forma que deverá integrar a constituir o valor da obra desenhada.

*falando do traço,*

*defina melhor*

Não servindo somente como mero registrador da aparência externa da natureza, o traço possui um sentido ontológico dentro do texto desenhado, se assim me posso expressar, procurando analogia entre o poder ontológico da palavra no conjunto da frase literária.

"Este mimetismo que o artista inventa para achar analogias gráficas de seu modelo material, vai mais sutilmente adaptar-se as novas significações que êle

deseja emprestar-lhe. Este simbolismo natural, as palavras mesmo o possuem, pois que, com efeito, desenho e sentimento convergem para o mesmo qualificativo que se aplica idênticamente a um e outro para definir seu seu caráter. Diz-se que um traço é mordáz, ou possante, ou duro ou terno." ( René Huyghe)

Sem servir unicamente a anotações de aspectos do mundo exterior, o desenho possui uma autonomia pela sua feitura e valor intrínseco que não necessita evocar outras funções para que possa valor por si só.

Essa autonomia o desenho possuiu e possuirá sempre. Tempo houve em que ele *manq* era considerado como arte soberana e todas as artes plásticas eram subintituladas "artes do desenho". Em seu atelier, Ingres tinha escrito sôbre a porta: "escola de desenho" e sua intenção era a de formar pintores. E principalmente no caso de Ingres, tra

tava-se de um artista essencialmente dese-  
hista, que jamais conseguiu ver a pintura  
senão que através do desenho.

*Marques* —

## II DESENHOS

"Em todo objeto há uma quantidade inesgotável de significações: o olho só vê o que lhe permite ver os meios de que dispõe".

GOETHE

Haverá contudo, dentre a infinita variedade de formas de execução de um de senho, pontos de ligação com a pintura, escultura ou gravura. O que importa, porém, é o conceito predominante que deverá permanecer até o fim, é saber subordinar o que há de comum entre as outras formas de expressão à forma de desenho.

Todas as coisas da natureza a presentam características comuns de volume, côr, modelado, textura superficial, que são propriedades organoléticas que os objetos possuem, elementos estes imprescindíveis pa ra que sua existência seja percebida em sua realidade física, pelo menos à percepção vi

*Maria  
Frey*

sual, a que mais interessa ao artista plástico.

Nas diferentes técnicas de representação destas características, nas artes plásticas, é óbvio que estes elementos aparecerão na medida em que, em cada uma, um importa mais que os outros, de acôrdo com a necessidade que cada meio de expressão condicionar.

"Toda expressão artística implica, pois, na eleição primordial e tirânica de um elemento a expensas de outros. Trata-se, antes de tudo, de organizar um sistema de preferências", assim aconselha André Lhote em seu tratado da paisagem.

Ao pintor interessará principalmente a côr, elemento a que ele subordinará todos os outros.

Para o escultor, os planos do modelado e o volume serão os elementos que mais importarão em sua obra.

Ao desenhista resta os contornos

Campelo

quanto a  
desenho de  
linha-gráfica

e perfis, arabescos e meandros da forma onde o ensejo da linha se fizer possível.

Existe porém algumas denominações correspondentes a espécies de desenho que se torna necessário <sup>an</sup>realizar.

Costumamos dizer desenho do pintor, desenho do escultor, desenho do gravador.

Eis aí três denominações que implicam forçosamente em três comportamentos diferentes com suas respectivas características.

Significam estas denominações a obra do pintor, escultor e gravador quando desenham, independentes de sua atividade específica como artista pintor, escultor ou gravador.

Se fiz questão de analisar estas denominações, foi com o intuito de que não se confunda com as expressões desenho para o pintor, gravador ou escultor, pois que esta segunda forma de se referir define o de-

Rodin

senho como meio para a pintura, escultura ou gravura, o que encerra um sentido completamente diverso.

No caso da pintura, o desenho para o pintor, compreendo-o como aquela anotação preliminar que constitui o esboço do quadro. Este desenho, porém, já vem carregado de subordinações e exigências à sua posterior finalidade: a pintura.

Em sua Iniciação a Pintura, René-X-Prinet, no capítulo concernente ao desenho para o pintor, assim o define: "O verdadeiro pintor buscará livremente a forma ao mesmo tempo que pinta. Traçará um esboço ligeiro dos volumes e se absterá nestas indicações sumárias de todo detalhe que possa prejudicar um esquema rápido, buscará a forma e seu contorno com o pincel carregado de côr". E mais adiante, tratando do mesmo assunto, diz: "A forma se apresenta, sem dúvida, com uma imprecisão voluntária. Este é o desenho do pintor; desenho antes de tudo

livre, que no curso da execução se inspirará simultaneamente nas exigências complexas da forma, na lei dos valores e nas relações dos tons".

Entendo a existência do desenho do pintor, quando este, ao desenhar, colhe na natureza os mesmos elementos de que se utiliza ao pintar, embora não praticando obra de pintura através do material que escolheu para desenhar, como sejam o lápis, a pena, etc.. Assim como o desenhista que nunca pintou busca para seu desenho elementos alheios a forma pictórica para seu conteúdo formal, o desenhista pintor poderá basear-se nos elementos de que se utiliza ao pintar para fazer obra de desenho, subordinando-os a um tratamento ditado pelas exigências da expressão "desenho".

Mas não são todos os pintores que, ao desenhar, conseguem fazer do desenho um fato novo, independente da pintura.



Ao desenhar, subordinam o material que usam no sentido de atingirem efeitos semelhantes a sua técnica pictórica, sem praticarem a transposição técnica correspondente ao diferente meio de expressão. Como resultado, seus desenhos assemelham-se mais a pinturas monocromáticas do que ao espírito que o desenho deve conter.

Finalmente, o que resta nesta espécie como desenho é o ter sido feito com um dos materiais usualmente empregados para se desenhar.

Em suas meditações sobre arte, assim classificou Rodin o desenho de Delacroix: "Acuse-se Delacroix de não saber desenhar. A verdade, ao contrário, é que seu desenho se casa maravilhosamente com a cor ... Colorido e desenho, não se pode admirar um seu o outro, porque eles não fazem mais que um".

Confirmando as palavras de Rodin, o próprio Delacroix, a respeito do de-

senho, assim deixou escrito em seu jornal (Journal - 15 Juillet 1849) negando a linha como elemento plástico de expressão: "Esta famosa beleza que uns veem na linha serpentina, outros na linha reta, estão todos obstinados a não ver mais nada senão que através de linhas. Estou em minha janela e vejo a mais bela paisagem: a ideia de uma única linha não me vem ao espírito. A pomba rôla canta, o rio reflete mil diamantes, a folha gem murmura; onde estão as linhas que produzem essa encantadora sensação? Eles não querem ver proporções, harmonias, senão que através de linhas".

Como já dissemos, acreditamos na existência do desenho do pintor, que utilizando os elementos com que se faz pintura, produz obra de desenho. Apenas, ao tratá-los, submete-os-a a forma de desenho.

O que o interessou como superfície colorida e que através da pintura ex-

pressou pela chapada de côr, modulando-a de acôrdo com os diferentes graus de valor e do claro-escuro, será expressado por um tratamento gráfico, aplicando aos tracejados e achúrias inflexões em função da organização com que conduz seu desenho.

*Tejido*

"É que o desenhista pintor considera a forma não abstratamente, independente do claro-escuro, mas sim submetida a ação devoradora da luz e sombra. Quem é verdadeiramente pintor, sensível aos valores modulados, não pode deixar de ver o objeto submetido a êstes fenômenos extraordinários que se devem fixar paralelamente com o caráter específico desse objeto." (André-Lhote - Tratado da Paisagem).

É através dessa visã que o dese<sup>nhista</sup> pintor procurará, como vimos, o caráter específico sem se despojar, não obstante, do transitório. O material, contudo, condicionará a utilização dos elementos que serviram a pintura à sua expressão através

da forma desenhada.

Cada material possui uma vitali  
dade e fôrça expressiva na sua limitação que  
se anula ao tentarmos ultrapassá-la.

Reside no material, no recurso  
de que êle dispõe, um fator que importa na  
atitude de quem o usa. Querer obter a ilu-  
são da cor através do lápis ou da pena é  
criar dificuldade, pois que pintando munido  
de uma paleta multicor será muito mais  
fácil de atingi-lo.

Se subordinamos o material que  
usamos a um tratamento pertencente a outra  
técnica, estaremos cometendo uma usurpação  
a própria fôrça que êle nos oferece para  
nos expressarmos.

Quanto ao escultor, não há pró-  
priamente características muito especiais em  
seus desenhos. Muito mais raramente êle lan-  
ça mão do desenho para se expressar. Possuin-  
do um recurso realístico que não o possuem

*Compelo*

a pintura e o desenho, a terceira dimensão, é natural que o escultor busque logo sua forma com o barro ou material de que se utiliza para fazer sua obra.

O desenho para <sup>o escultor</sup> ele deve constituir uma forma algo deficiente em relação ao meio pelo qual costumeiramente se expressa. Por esse motivo, são poucos os desenhos que conhecemos dos escultores. Nem mesmo esboços como planejamentos de estátuas famosas são de nosso conhecimento, enquanto que se conhecem inúmeros estudos em desenho pertencentes a famosas obras de pintura.

Feijó  
Campos

Contudo, pelo procedimento com que alguns escultores desenharam, podemos concluir, analisando seus desenhos, que há um desejo de ao desenhar, procurar o dinamismo tri-dimensional que a escultura permite.

Contrária a do pintor que em geral elege um único ponto de vista sob o qual se escravizará para realizar sua obra

o escultor não se satisfaz com um só ângulo de visão e sua composição atenderá a recursos de ritmos em todos os sentidos.

Nos seus desenhos, a forma é violenta no sentido de aparentar a visão contornante que a escultura nos permite.

Com exceção da técnica empregada nos baixo-relevo, incisos praticado pelos povos do antigo Oriente, especialmente o antigo Egito, cuja forma e composição obedeciam a somente duas dimensões, pois só eram cavados os contornos lineares das figuras, toda forma escultórica encontra no volume seu principal elemento.

Por fim, o comportamento que mais se assemelha ao do deseñhista é o do gravador em metal. Apesar da semelhança de atitudes, há diferenças fundamentais entre deseñho e gravura, não só pela diferença dos materiais empregados que determinam tratamentos especiais, mas também pelas diferentes

conceituações.

Essa sensação de parentesco da gravura com o desenho nos é dada se consideramos em relação a pintura e escultura, que inegavelmente apresentam diferenças bem mais nítidas entre si.!

A aparente semelhança do desenho com a gravura advém do uso de um elemento comum de que ambos se utilizam: o traço.

### III DESENHO

Saldanha

É difícil conceber a ideia de desenho sem que a lembrança de linhas e traços não nos ocorram a mente. Creio mesmo na sua total impossibilidade.

De tal forma o conceito de desenho está ligado a ideia do traço que se ao pedirmos a alguém que nos "desenhe" um quadrado teremos como resultado quatro segmentos de retas que se encontram em suas extremidades, e se, em seguida, solicitamos que nos "pinte" um quadrado obteremos uma superfície cheia formando um quadrado pelos seus limites externos.

Essa é a fundamental característica do desenho, que o difere da pintura.

Após haver tratado do estudo comparativo entre várias espécies de desenho, desejamos isolar e detalhar mais precisamente o que cuidamos de classificar como dese-



nho do desenhista ou desenho em si.

Estando, como dissemos, o conceito de desenho tão ligado a ideia do traço, necessário se torna que estudemos mais detidamente este elemento essencialmente desenhístico, onde este meio de expressão vai encontrar sua maior ressonância.

Acreditamos que em se tratando de desenho, em que pesse opiniões mais amplas, a forma deverá sempre buscar no linear sua expressão mais apropriada.

Grande desenhista que foi, Ingres considerava a forma quasi sinônimo de traço, como o podemos verificar em sua consideração: "A forma: ela é o fundamento e a condição de tudo; a fumaça mesmo deve se exprimir pelo traço".

Sendo um elemento de eminente simplicidade e aparentemente de limitados recursos, dir-se-ia o desenho a traço deficiente para constituir um meio autônomo de expressão.

Saldanha  
aqui

Saldanha  
acho que  
depende da  
finalidade.

Mas não é somente o registro da forma por meio do traço que valorisa a obra de desenho, é claro.

Como em todas as outras expressões plásticas, o meio possui uma beleza própria independente do seu significado figurativo. Este valor próprio que o meio possui é o que se pode chamar de tratamento específico que cada material condiciona como técnica especial. O conteúdo formal da obra liga-se estreitamente a esta exigência.

Existe, entretanto, uma riqueza infinita nos recursos mágicos da linha. Na simplicidade desse meio, para Matisse, reside seu maior encanto. Escreveu o grande mestre do desenho, entre outras notas: "Meu desenho de traço é a tradução direta e mais pura de minha emoção. A simplicidade do meio o torna possível".

Nas inflexões que lhe imprimimos, na continuidade da linha ou em segmento

tos interrompidos que se ligam pelo fenômeno da clausura (Gestalt) produzindo-lhe maior vibração, nas diretrizes curvas ou retilíneas, na tensão do golpe dado em linha reta, no relaxamento dos meandros entrelaçados, nas vibrações dos achuriados de mil e um sentidos, reside os recursos de que disporá o desenhista em sua expressão.

Sobre a fôlha de papel, irá buscando harmonia entre os espaços internos e externos criados pela linha na sua trajetória, procurando dota-los de um equilíbrio que se baseará na inter-relação de seus tamanhos (áreas). Dessa organização decorre um fato inteiramente especial a composição do desenho, diferente do processo de composição para o quadro. Será um processo que evoluirá do centro para as margens e raramente tornando-se necessário atingi-las. Difícilmente o desenhista marcará margens no seu papel limitando o campo onde deverá se conter seu desenho, embora no final possa

discorda -  
a paginação  
se no papel

chegar a um limite regular sem que antes o  
tenha premeditado. Raramente êle levará um  
traço de fora para dentro, da margem para o  
centro do papel. O desenho desabrocha do  
centro para as margens, contando sempre com  
o ar ilimitado para o seu crescimento ..

Sabatini  
Campes

Como não!

e o tamanho  
do papel?

Nem mesmo a paginação influirá na sua organização interior: aumenta-se infinitamente as margens de um desenho e seu equilíbrio não sofrerá desvalorização.

Sabatini

O objeto desenhado não deve subordinar-se a nenhuma relação com os limites do papel ou da superfície que o contem. Estará tão solto no espaço como uma estátua qualquer. A superfície deve ser como um elemento neutro, cuja função consiste, unicamente, em suportar e conter a figura desenhada.

Sabatini  
Campes

A linha possui ainda uma qualidade dinâmica, que indica, pelo sentido em que foi lançada, a direção de um movimento ou da curvatura de uma superfície. Esta pro

mas estátua  
Para solta?  
Pense que se  
refere ao desenho  
e não ao desenho  
de esboço  
e não ao desenho  
de esboço  
quero

priedade de indicar sentidos e direções supre a necessidade da valorização e modelado de que a pintura necessita para expressar volume.

Desenha-se o contorno de um corpo esférico e seu perfil será um círculo; marcam-se algumas curvas na superfície no sentido do movimento da giratriz de sua forma e a ideia de volume estará expressada.

Tal como o cartógrafo vai fazendo surgir em sua carta os movimentos e modelados do terreno através das curvas de nível colhidas matematicamente no local, seccionando uma montanha desde a fraude até o ápice, em secções equidistantes, o desenhista, num processo idêntico em que apenas não conta a exatidão matemática, irá, através dos requisitos de sua sensibilidade, buscando as indicações do seu modelo material na medida em que seu desenho necessitar. Aproveitando-se desse dinamismo, expressará a ideia de movimentos, num recurso bastante

próprio a este meio de expressão. Um pássaro corta o espaço e sua trajetória nos sugere um sulco linear aberto no espaço; a bailarina voluteia e seus movimentos marcam a expressão plástica do seu bailado que se poderia traduzir num gráfico linear para marcar a sua dança.

Não esqueçamos, no entanto, do desenho chamado de "manchas". Sua omissão neste trabalho levaria a uma falsa impressão de que um exclusivismo purista não nos permitisse considera-lo como um dos meios de se desenhar.

Longe está a ideia de nos fixarmos somente no elemento concreto "traço", registrô deixado pelo material do desenhador. Em princípio, ficou dito que na atitude, no conceito exato, reside o fator que levará ao fato desenhado. Se para alguns o que caracteriza desenho é o uso do lápis ou material utilizado para sua execução, assim como para que seja pintura é o bastante o em-

prêgo de côres, diremos que, para nós, os resultados finais independem do meio (material) empregado.

Se um pintor, munido de material de desenho (o lápis, por exemplo) subordina-o ao tratamento pictórico, pretendendo mesmo obter a ideia da côr através dêle e seguindo todo o comportamento e requisitos que uma pintura requer, seria absurdo classificar o resultado obtido como obra do desenho. Por outro lado, o desenhista, munido de côres e pincel poderá, pelo procedimento que caracteriza o desenho, obtê-lo como resultado.

É assim que, através da mancha, compreendemos o resultado desenho.

Apenas, a própria intenção de expressar-se numa determinada técnica no seu sentido mais puro, traz consigo automaticamente uma incompatibilidade natural com processos que não lhe dizem respeito ou que não se identificam com o exato conceito que

temos do problema

Se, de modo contrário, nos dispomos a aceitar e permitir que a obra contenha intencionalmente uma mescla de conceitos e intercambio de processos técnicos, já não se trata de classifica-la como isso ou aquilo, bastando simplesmente que nos agrade ou não, no sentido diverso em que foi feita.

No desenho de mancha, o ponto é intermediário entre desenho e pintura, bastando que por um dos dois procedimentos o executor seja mais solicitado, na proporção em que um importe mais sobre o outro para definir a sua obra.



"É preciso que o desenho das coisas seja o mesmo que os pensamentos que as exprimem".-BELLORI

*Margus*

Uma das características mais es



pecíficas do desenho é a sua qualidade intelectual. O comportamento do artista desenhista é bem mais analítico e racional em relação ao do pintor e escultor. Este valor que o desenho apresenta, muito bem o observou J.P.M. da Fonseca dizendo que a "linha é sempre uma ideia que fazemos do objeto. Enquanto na cor domina a sensibilidade, na linha, via de regra, é razão que intervém. Como o conceito, a linha traça o limite do ser, procurando, geralmente, nesse limite a manifestação da existência. O desenho, assim, desenvolve um racionalismo plástico".

O desenho inclui em muito a compreensão intelectual da função que a forma desempenha ou a necessidade pela qual ela foi ditada. Quando lançamos mão de um lápis para expressar a ideia que temos de um objeto quase que o temos de reinventar, projeta-lo novamente como se tivéssemos que reconstruí-lo. A cor que ele terá importará muito pouco ou quasi nada. É então através

↑  
Margues  
a forma  
através  
da linha  
exemplos  
da Fonseca

do desenho ligado estreitamente a função que a forma desempenha que reconhecemos, caracterizamos e compreendemos os objetos da natureza.

Em seu livro sobre desenho, Harold Speed assim se expressa sobre o desenho linear: "a primeira imagem mental que temos do objeto nasce da sensação de sua forma, não como algo visto, mas sim como percebido através do tato, e que, finalmente, um desenho de contornos satisfaz e evoca diretamente a imagem mental dos objetos". Realmente, temos dentro de nós imagens de formas e contornos como símbolos dos objetos que conhecemos. Muito mais raramente será que através da lembrança da cor que um objeto possui que mentalmente o idealizamos. É que a forma, sendo ditada pela necessidade funcional, variará muito menos dentro deste limite, enquanto que a cor contará com uma amplitude sempre maior de variação.

Fato curioso é o que acontece

— segue —

em relação aos sonhos. Nesta espécie de memorização gravada no subconsciente e liberada durante o sono, a ideia de côr é quasi que inexistente. Temos a sensação de que sempre sonhamos em preto e branco. É que como símbolo representativo das coisas que conhecemos, guardamos em nós a sua forma, o seu contorno, o seu desenho enfim, pela qualidade de permanência que encerram, independente da côr que possuam.

*meus sonhos  
são coloridos*

O desenhista se comporta diante da natureza submetendo-a a sua visão linear e contornante. O que a natureza apresenta de transformado sob os efeitos de sombras, luzes, reflexos e côres, êle percebe diante de sua rotina e pensa, raciocina as formas palpando-as em seus contornos, tal como um descobrimento intelectual que lhe faculta ver claro dentre os fenômenos acidentais e transitórios que tentam roubar dos fatos o seu caráter permanente e essencial.

Êle restabelece, capta e fixa o

*porque percepção  
lenta?*

momento eterno que as coisas possuem, indo buscar na amalgama das percepções brutas o caráter específico dos fatos e formas da na tureza.

É através desse mecanismo intelectual, que, usando de um elemento cria do por êle próprio, o traço, "que se interpõe entre o corpo e o ar", no dito de Da Vince, dota a aparência fugaz e caótica de uma or denação ditada pela faculdade que lhe dis tingue e caracteriza a espécie - o raciocí cio.

Estudando êste comportamento de desenhista através de seu raciocínio, René Hayghe assim inicia seu capítulo que trata do intelectual no desenho: "Em face da natu reza, o artista não é só uma realidade que interven e se manifesta; êle representa ain da uma outra realidade: um outro reino que possue sua autonomia: é o da inteligência e seu poder de abstração.

Diante do mundo êle forma seu

próprio sistema intelectual. Do mesmo modo que, como homem, para se dirigir na infinita e novediça complexidade do real êle o enquadra em suas divisões, nas articulações de suas ideias e de seu raciocínio, como artista êle procederá idênticamente em relação ao visível, dotando o acaso sempre mutável e fugaz de uma disciplina aparente, de uma ordenação, de uma lógica e harmonia que elas não possuem, mas que existe em seu próprio espírito. Êle submeterá a natureza à sua constituição mental".

Na antiguidade, em De Piles (século XVII), já encontramos o conceito de desenho como coisa intelectual: "o desenho é o órgão de nosso pensamento, o instrumento de nossa demonstração e a luz de nosso entendimento.

E não somente nos tempos passados, mas também até nossos dias, o desenho tem mantido esse característico, sobretudo com a depuração que no curso dos movimentos estéticos a arte tem sofrido no senti-

do de restabelecimento e da Hegemonia dessa espécie de expressão plástica, que como veremos em capítulo posterior, é no desenho que a pintura retomará o seu valor de coisa mental.

Este comportamento que leva ao raciocínio, esse processo de abstracção e de geometização que caracteriza a atitude do desenhista, é uma das mais altas operações do intellecto, onde encontra as fontes do seu real valor.

Se em sua realização o desenho exige um mecanismo intellectual, em sua finalidade, existe uma outra ligação com as atividades intellectuais chamadas literárias.

Em artigo sobre desenho, Mário de Andrade liga-o, pela sua finalidade a prosa e principalmente a poesia.

E si, pela finalidade, o desenho está tão próximo da poesia, buscando o conceito "Poesia Real Absoluto", de Nova-

lis, direi que o desenho é também o real absoluto, despojado dos artifícios da luz e da cor, condições bastantes transitórias como já foi dito anteriormente.

*Fazio?*

A escrita, que é meio de expressão essencialmente intelectual, se confunde algumas vezes, em sua origem, com o desenho. Ninguém ignora o quanto de figurativo continham os hieroglifos egípcios, definindo o significado simbólico do que representavam. Nos caracteres ideográficos sino japoneses, encontramos o resumo, em cada um, da imagem de uma realidade ou de uma ideia, servindo, desse modo, ora ao concreto, ora ao abstrato.

Falando da caricatura, Herman Lima estabelece paralelos interessantes entre a atividade do escritor e do desenhista. Diz ele que "a técnica literária se aparenta muita vez com a técnica do desenho, lhe toma de empréstimo, quando necessário, alguns de seus processos". E citan-

do Bergson, em *Lei Rire*, transcreve: "O cômico do desenho é muitas vezes um cômico de empréstimo, de que a literatura fornece os principais fatores".

Na atividade então do desenhista ilustrador, vemos mais de perto esta ligação, compreendendo a necessidade que este gênero de desenho acarreta de haver — como que uma correspondência plástica para uma forma literária e expressão

O ilustrador necessita penetrar na essência da verdade que gerou a poesia ou a prosa para que possa captá-la em toda a sua justesa e fazer o transporte do clima em que os fatos acontecem dentro do texto escrito para o seu desenho. É preciso, desse modo, que ele se esclareça a respeito de todo o tema e das causas que o provocaram para que possa reescrevê-lo em sua forma de expressão. Podemos notar o quanto há de comum nestas duas atividades.



#### IV DESENHO E CÔR

Com o intuito de demonstrar o papel que o desenho tem desempenhado, na entidade do traço como seu veículo expressivo, procuraremos buscar através da história da arte o que há de contribuição valiosa desse elemento em função de sua qualidade expressivo-criadora.

Não cogitaremos aqui de aclarar sobre que ordem nasceram pintura e desenho, pois que com segurança de provas ninguém ainda o pode afirmar qual das duas expressões nasceu primeiro. São sob hipóteses, de afirmações pouco categóricas, que muitos se abalançam em opinar.

Na falta de dados confrontadores de eficiência cabal e insofismável, é na admissão hipotética que o homem procura explicar-se no seu constante desejo de se informar a respeito do que aconteceu em tor

no de si.

Nesse caso, podemos admitir que o desenho antecedeu a pintura na expressão humana, pelo menos num período que é do nosso conhecimento, em que obras produzidas contam em nosso juízo, pela importância que apresentam para o nosso estudo.

Seguindo a trilha de progresso que a pintura percorreu, sentiremos que o conceito da pintura que possuímos atualmente como coisa à parte do desenho era, no passado, considerado de forma bem diversa. Pintura era seguimento da atividade de desenho. À ele, pois, devia a sua origem.

É fora de dúvida que o material de que dispomos hoje para pintar veio aparecendo paralelamente ao progresso científico, fator que representou e representa, como sabemos, grandes modificações nas expressões de arte, mas nem sempre implicando em seu progresso.

Paradoxalmente, o aproveitamen

to e emprêgo das riquezas do conhecimento científico importaram, por vezes, em fator de decadência para a arte de pintura, pelo menos durante algum tempo.

Acreditamos que em certas épocas se fez arte de valor, apesar da utilização de tanta erudição científica.

Já no Século III A.C., o grego Plínio responsabilizava o enriquecimento dos recursos da cor como fator de decadência da pintura daquela época. Dizia êle que "com somente quatro côres Apelles e outros executaram obras imortais. Hoje a India nos manda o limo de seus rios, o sangue de seus dragões e de seus elefantes, já não se criam mais obras maestras".

Como arte conta com intensidade de sentimento como sua principal matéria prima, não é a complexidade da equipagem técnica que determina seu progresso, tanto na quantidade como na qualidade. Apesar de não poder garantir o contrário, não estou

bem certo se o grande Miguel Angelo, dispondo de material e dos recursos mais aperfeiçoados que hoje possuímos, teria feito obra melhor, no sentido de sua capacidade criadora.

O progresso técnico sempre veio em função da representação mais exata das coisas, no sentido de verossimilhança, mas raramente ditada por uma necessidade expressiva.

Dispondo de equipagem muito menos numerosa para representar as coisas da natureza, não contando com a infinita variedade de pigmentos colorantes que hoje dispomos, era natural que o artista em épocas remotas tivesse lançado mão do contorno monocromático como expressão de suas ideias, praticando assim obra de desenho.

Como sendo elemento inexistente na natureza, o traço levava o artista a desenvolver sua capacidade inventiva, conduzindo-a assim ao processo criador.

Depositárias dos mais antigos vestígios da pintura, as cavernas pré-históricas sustentam em seus muros os documentos dos primeiros caminhos que o homem enveredou ao fazer pintura. Nessas pinturas, como se sabe, as cores utilizadas eram o preto e o vermelho, obedecendo suas feitura a um procedimento mais do desenhístico do que do pictórico propriamente.

Toda pintura do antigo Egipto con-sistia em desenhos de linhas e cores, em que as figuras eram deliciosamente contornadas numa perfeição caligráfica, pois com efeito, desenho e escrita confundiam-se nas decorações murais de seus templos, tumbas e sarcófagos.

Toda composição era feita em rí-timo bi-dimensional pois que a sensação de profundidade real ainda não era expressada devido ao desconhecimento de perspectiva. Procuravam dar alguma profundidade desenhando perfis que se sucediam num espaça-

mento equidistante, mas sem redução de tamanho das figuras do fundo em relação as de frente, criando assim um processo que atendia as suas necessidades expressivas.

Igualmente, nas demais civilizações do antigo Oriente, o fenômeno se processou, tendo as expressões de arte dos povos da Assíria, Caldeia, Babilônia, Persia etc., atingido a um alto grau de aperfeiçoamento dentro dos limitados conhecimentos científicos que possuíam em relação a nós.

Embora nos gregos já se encontrasse cogitações de representar terceira dimensão através de alguns conhecimentos de ciência perspectiva, era no contorno linear que sua arte encontrava o meio de expressar, não se podendo avaliar bem do seu emprêgo na pintura pois que dela não nos restam documentos representativos, sendo mais através das decorações praticadas em vasos e utensílios que os conhecemos como pintores.

Se bem que subordinados a forma

decorativa de execução, podemos notar nas pinturas de suas cerâmicas, o quanto de recurso expressivo conseguiram imprimir em suas realizações através da linha contornante e no registro dos detalhes interiores.

Na China e Japão, quasi desnecessário se torna dizer da importância que a linha desempenhou e desempenha em suas expressões de pintura. Tõdo o poder de expressar sentimentos através do traço é posto em prova por estas duas civilizações Orientais, indo até o seu recurso máximo. Para êles a linha constitui a base e o sangue vital de sua arte, a um tempo vigorosa e delicada, sensível e confidente.

O pincel, material que permite maior desenbaraço e fidelidade, é invariavelmente empregado nos seus desenhos e pinturas, e seu contrõle é o primeiro estágio na educação de seus artistas. Percy V. Bradshaw, em seu livro *The Magic of Line*, tratando da arte da China e Japão diz que "artis-

tas orientais nunca desenham da natureza; eles observam e memorizam seus assuntos, penetrando em seu espírito e essência. Eles desejariam viver como árvores, flores, pássaros ou insetos para absorver a essência do objeto que desejam desenhar.

Na Idade Média, é nos manuscritos bíblicos, psalmos e livros escritos por monges e ilustrados por artista que encontramos os documentos mais característicos da arte desta época. Na maior parte de seus manuscritos ilustrados, suas páginas possuíam luminosidade de vidros coloridos e a riqueza dos seus diferentes tipos de letras com iniciais caprichosamente decoradas serviram, até hoje de fonte de inspiração inesgotável para desenhistas e tipógrafos.

A maioria das ilustrações dessa época são da vida social contemporânea, e do ponto de vista da qualidade da linha são de maior interesse arqueológico do que propriamente artístico. Independente de não apre-



tarem grande valor como arte, é ainda através do traço, que procuravam expressar-se.

Atribuiu-se ao cristianismo dominante a responsabilidade dessa decadência, pelo enclausuramento limitativo que essa doutrina impôs aos artistas daquela época, enquadrando sua arte em símbolos e convenções necessárias as expressões dos objetivos cristãos.

A reação partiu da Itália. Liberado das influências bizantinas que haviam atingido seus antecessores como em Cimabue, seu mestre, Giotto aparece como o primeiro pintor moderno. Em lugar de figuras chatas dos personagens sagrados, a presença do volume e sensação espacial são os primeiros vestígios do naturalismo. Este volume e sensação espacial, entretanto, estão ainda longe da representação do espaço real, tratando-se de uma atmosfera especialmente criada para a pintura. Permanece ainda o acabado do desenho, pois a preocupação do contorno preciso só desaparecerá sob o cromatismo lumi-

noso que mais tarde surgiria.

A Renascença é, no entanto, na entrada do Século XV, o acontecimento que viria determinar as diretrizes do que hoje chamamos pintura. Com ela apareceram para os artistas as descobertas do acervo científico que viriam constituir a queda da invenção expressiva em substituição ao recurso intelectual representativo.

O intento de representar o real visível em toda sua aparência desencadeia as cogitações de perspectiva, anatomia, e o estudo de todos os fenômenos físicos responsáveis pela nossa visão ocular, implicando também na análise do objeto em si a fim de mais exatamente o representar.

A linha contornante, presente as anteriores realizações pictóricas, dissolve-se com Leonardo, penetrando nas sombras do seu Chiaro-scuro.

Reagindo ao academicismo dos Carrache, Caravaggio, dá mais um impulso na ro-

da do naturalismo, indo, de Nápoles, influenciar toda a Europa, dando lugar ao aparecimento da pintura de Rubens, Rembrandt e Zurbaran.

O Realismo espanhol, com seu clímax em Velasquez, no século XVII, é ainda uma consequência da arte de Caravaggio.

Já aí o desenho perdeu sua aparência visível, sendo determinado pelo limite virtual do encontro de dois planos que possuíam luz, cor e valor.

Do barrôco ao rococó, seguindo-se a reação neo-clássica, do romantismo ao realismo a preocupação foi, sempre paralelamente a estes movimentos estéticos, a de representar com maior naturalidade.

Após a exploração total e culminância do emprego de conhecimentos científicos a serviço da representação naturalista, a pintura voltou-se para os princípios de onde partira, retomando o caminho iniciado, implicando esse acontecimento, como vere-

mos, na queda sucessiva dos conceitos que regiam a boa norma pictórica naturalista.

A perspectiva real, a exatidão da cor dos objetos, a ilusão da matéria, a ilusão do espaço, a justeza das proporções anatómicas e o acabado do desenho, todos estes requisitos ruíram sob os acontecimentos que viriam nortear a busca das verdadeiras necessidades da pintura atual, restabelecendo-lhes os verdadeiros conceitos.

Foi através do impressionismo, movimento desencadeador, que os primeiros golpes foram desferidos. Não foi porém o impressionismo a base sobre a qual se reconstruiria. Ele representou um papel liberador, a porta por onde desfilariam os devastadores da estrada a percorrer. A destruição por ele praticada em alguns conceitos naturalistas, o detalhe acabado, a matéria e a exatidão da cor dos objetos, representou, contudo, um grande passo.

É na figura de Cézane, na sua

antecipação a descobertas futuras, que o naturalismo foi conceitualmente atacado e enfraquecido. Com linhas e planos, através da cor, constroi o mundo pictórico onde o quadro encontrará sua atmosfera especial.

O objeto representado não vale mais como reminiscência de seu papel na realidade exterior, mas sim como realidade plástica pela maneira como é tratado.

Em Gauguin, no seu desejo de circunscrever a imagem ao plano, foi o que abertamente restabeleceu, com contornos pesados, o uso da forma desenhada, aproximando-se das formas de realização da pintura primitiva, onde ia colher ensinamentos.

Fornecendo os elementos com que os fauves constituiriam sua técnica, é Van Gogh que, através das cores puras e do linearismo contornante lança as bases do fauvismo. A técnica de Van Gogh, aliás, fundamenta-se, através da sua maneira de pincelar, num procedimento desenhístico, pois como em

seus desenhos, sua pintura é obtida por meio de bastões, pontos e contornos, num verdadeiro achuriado multicôr.

Toulouse **Lautrec**, excelente desenhista, além de ter lançado mão do cartaz, meio em que o grafismo representa elemento importante, em sua pintura, a procura da forma nunca desprezou o elemento linear para sua expressão.

É no entanto, impulsionados, pelo desejo de libertação dos vícios deixados pela prática de uma pintura convencional, que um grupo recorre a fontes mais puras de inspiração, sendo entre as expressões de arte de alguns povos primitivos que encontrarão a pureza procurada.

São elas as esculturas e artes praticadas pelas civilizações da África, Polinésia, Índia, Antigo Egito, Antigo Oriente e o período arcaico Grego. A arte ocidental e civilizada vai buscar nas culturas primitivas ainda não intoxicadas pela malícia

do artificialismo erudito, o sentido do desenho na expressão da forma, como precioso elemento reconstrutor. Vai basear e organizar sua expressão de pintura mais na acentuação do desenho do que na representação literal, apresentando efeitos de formas, qualidades de linha e superfície, combinações de massas, elementos que aquelas antigas esculturas primitivas possuíam. Não somente servindo de elemento reorganizador, o espírito da forma é procurada e registrada pelo contorno delimitativo em quasi todas as correntes estéticas aparecidas do início deste século para cá, principalmente no cubismo, escola que determinou grandes modificações no ramo da pintura atual, "a forma é dada por um jogo de linhas, de curvas, angulos, num patente esforço de abstração do objeto pela hegemonia do desenho" (M. Pedrosa).

Com sua característica de coisa criada, pela inexistência real na natureza, o traço, na pintura, foi buscado como um

*Marques*

forte elemento de expressão anti-natural, representando um grande valor plástico-criador.

Sua presença, pode-se dizer, sem exceção aos principais movimentos que nortearam os destinos de nossa pintura, é facilmente constatável, recorrendo-se às obras de pintura representativas de cada um.



*mão!*  
e  
V CONCLUSÃO e  
*boa definição*

Tendo servido de início as necessidades expressivas do homem, o desenho manteve sua importância como meio criador, firmando-se no seu conceito de coisa pura e permanente, fonte e meio imprescindível a todas as cogitações de forma, fornecendo o meio essencial como melhor correspondente ao pensamento e compreensão humana. Dêle se afastaram e a êle retornaram. Manteve-se puro e verdadeiro como a sabedoria de um pró-verbio. Participou e participa em todas as expressões plásticas sem que sua existência, contudo, perdesse o recurso próprio como meio de expressão.

*V.ª boa não levantou  
controvérsia*

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

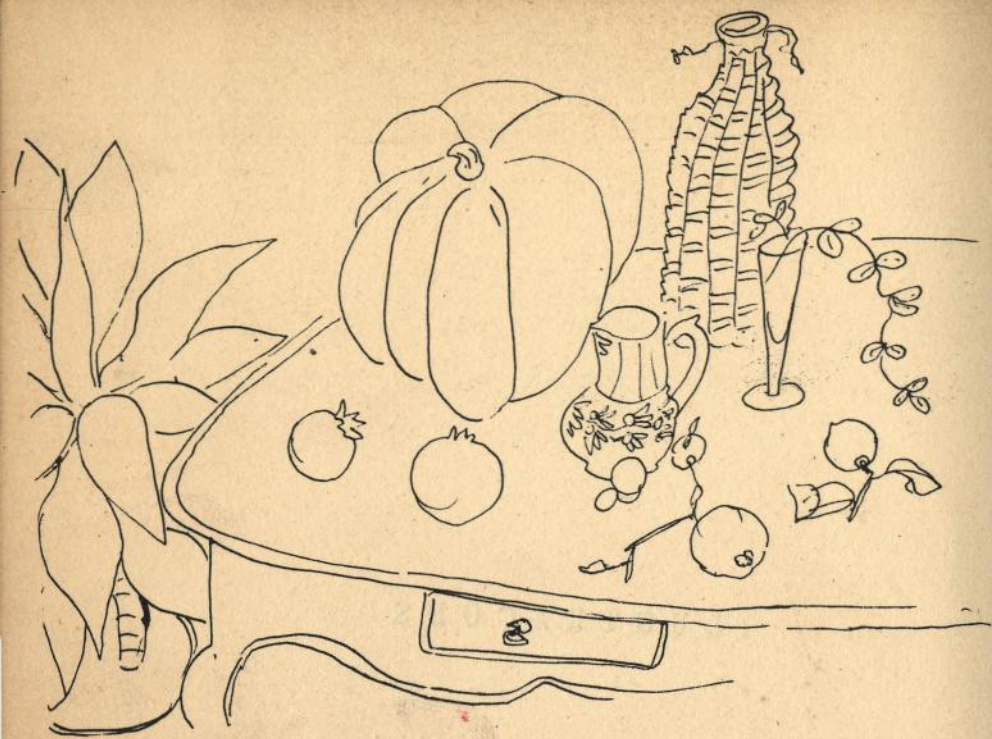
198

199

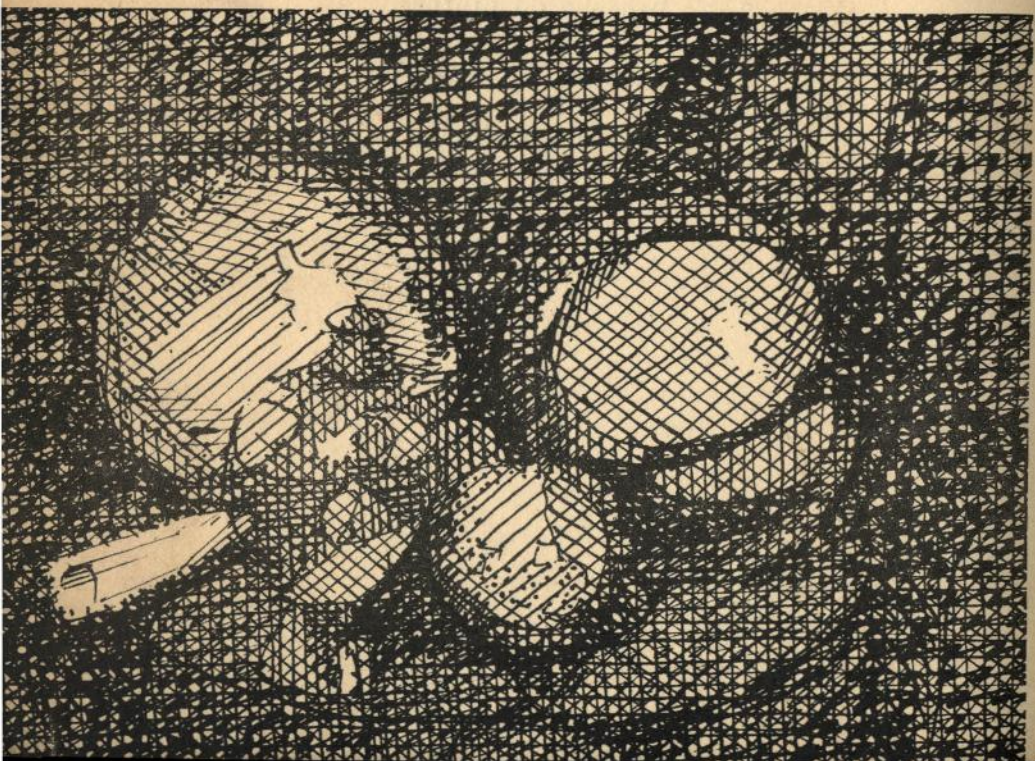
200

## ILUSTRACÕES

- 1 — Desenho do desenhista
- 2 — Desenho do pintor
- 3 — Desenho do escultor
- 4 — Desenho pictórico



1



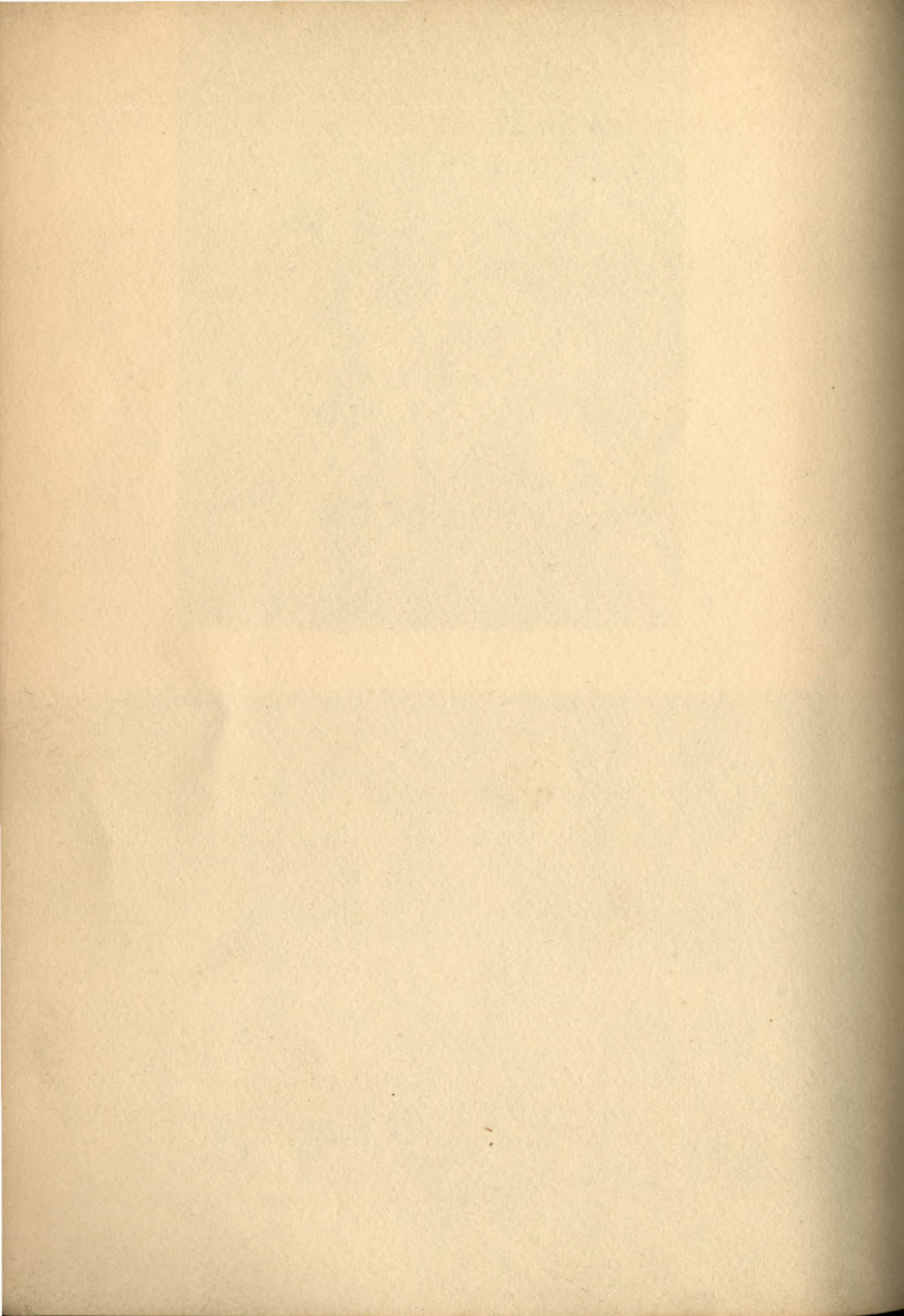
2



3



4





## BIBLIOGRAFIA

Le dessin Français au XIX<sup>e</sup> Siècle - Editions  
Mermod Lausanne

Apresentação: René Hayghe

Le dessin Français au XX<sup>e</sup> Siècle - Editions  
Mermod Lausanne

Apresentação: Jean Cassou

Les dessins Espagnols du XV<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> Siècle  
-Hiperion

Apresentação: José Gomes  
Sicre

Historia de la Critica de Arte - Editorial  
Poseidon

Por Lionello Venturi

Historia del Arte - Salvat Editores S/A -  
Barcelona

Por José Pijoan

Peinture Classique - Editions Hiperion

Direction de Germain  
Bazin

Peinture Moderne - Editions Hiperion

Direction de Germain  
Bazin



La práctica y la ciencia del Dibujo - Harold  
Speed - Editorial Albatros

Language of Vision - Paul Théobald, 1947 -  
Publisher by Gyorgy Kepes

Tratado del Paisage - Editorial Poseidon -  
Buenos Aires

Por Andre Lhote

Iniciacion a la Pintura - René-X-Prinet  
Editorial Poseidon - B.Aires

The Magic of Line - A Studio Publication  
by Percy V. Bradshaw

Panorama da Pintura Moderna - Mario Pedro-  
sa - Cadernos de Cultura - M. da  
Educação

Revista E.N.B.A. - Edição do Diretório Aca-  
demico - Maio de 1950

Revista Cultura - nº 2 - Edição do Ministe-  
rio da Educação

